

## APORTACIÓN DE LA METODOLOGÍA FÍSICO-QUÍMICA AL ESTUDIO DE LA INMACULADA ATRIBUIDA A ALONSO CANO, DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE GRANADA

María Angustias Cabrera Orti

En el intento de profundizar en el conocimiento de las obras de arte, nos hemos propuesto aplicar una nueva metodología que las ciencias físico-químicas han puesto a nuestro alcance, metodología que integra los resultados aportados por los estudios históricos tradicionales (formalista, iconológico, sociológico...) con los exámenes de laboratorio sobre la materialidad de las obras (exámenes de superficie: fotografía, rayos ultravioleta, rayos infrarrojos o rayos X, y exámenes puntuales: estratigrafías, análisis químicos, espectrometrías...), permitiendo, en muchos casos, penetrar en la personalidad de un maestro, ayudar a cuestionarse problemas de atribución, cronología o estilo, verificar o establecer procedimientos creativos, técnicas, recetas de los antiguos maestros..., y contribuir al estudio de las transformaciones que los siglos han ejercido sobre las obras, como análisis y diagnóstico previo a toda restauración. En definitiva un trabajo, resultado de la colaboración entre el historiador, restaurador y científico, dirigido al conocimiento y una mejor comprensión de las obras artísticas.

### TEORÍAS TRADICIONALES SOBRE LA AUTORÍA DE LA OBRA

El lienzo estudiado es un típico modelo canesco. La virgen centra la composición, estableciendo un eje de simetría en torno al que se distribuyen las masas de clara paridad numérica. El esquema se completa a través del color, concebido como una mancha oscura sobre un fondo claro.

La figura de la Virgen mantiene un equilibrado contraposto, de forma que el avance de la pierna izquierda corresponda al retroceso del hombro de este mismo lado, igual que las manos unidas se inclinan hacia la derecha compensando la desviación de la cabeza hacia la izquierda. Esta distribución típicamente manierista, se combina con un ensanchamiento central y apuntamiento en los pies, cuya base son los querubines, creando una perfecta V, en opinión del profesor Azcárate, producto del Barroco.<sup>3</sup>

La estructura de esta figura central se ilumina con el color; viste la Inmaculada una túnica blanca, que resalta sobre un manto azul oscuro, que la cubre dejando al descubierto sólo el hombro derecho y parte de la zona inferior izquierda, jugando con este equilibrio que ya observamos en la composición. La pauta para el tratamiento del color la encontramos indicada en Pacheco<sup>4</sup> e igualmente en fray Juan Intera de Ayala cuando dice “tunica blanca resplandeciente... y un manto ceruleo ancho y brillante cuanto sea posible”.<sup>5</sup> El rostro es lo más significativo de la figura. En él se concentra toda la espiritualidad tan típica de Racionero y que también captaron sus seguidores. La serenidad de esta cara juvenil, de rasgos delicados, ojos bajos y mirada ausente e interiorizada, transmite una visión de belleza ideal que

recogería Granada con los brazos abiertos. Cierra la imagen una gran apoteosis de nubes y luz, un alo de estrellas en la cabeza (en total diez) y a los pies, bajo los querubines, una claridad que no llega a formar la imagen de la luna, todos símbolos de la mujer descrita en el Apocalipsis.<sup>6</sup>

Rodean a la Concepción, reina de los ángeles, cuatro angelitos en escorzo, entre nubes, portando los atributos de su esplendor: el lirio, la pluma, una guirnalda de flores y un espejo. a los pies parece entreverse la figura de un barco, alusión clara a uno de los símbolos de la letanía: Reina de los mares.

Observamos en esta Inmaculada una estrecha relación con obras del mismo tema perteneciente a Alonso Cano, como puede ser la Inmaculada del Conde de las Infantas. Igualmente interesante es ver la continuidad de este tipo en obras atribuidas a Juan de Sevilla como la Inmaculada de la colección Cook, la de la colección de la señora viuda de Granados...

La luz rasante aplicada al cuadro permite vislumbrar en los ángulos inferiores dos figuras entre las nubes. Se plantea la hipótesis de que ambas estuvieran borradas, y por el envejecimiento de las capas de pintura, que aumenta la translucidez de ésta,<sup>7</sup> sea posible observarla hoy.<sup>8</sup>

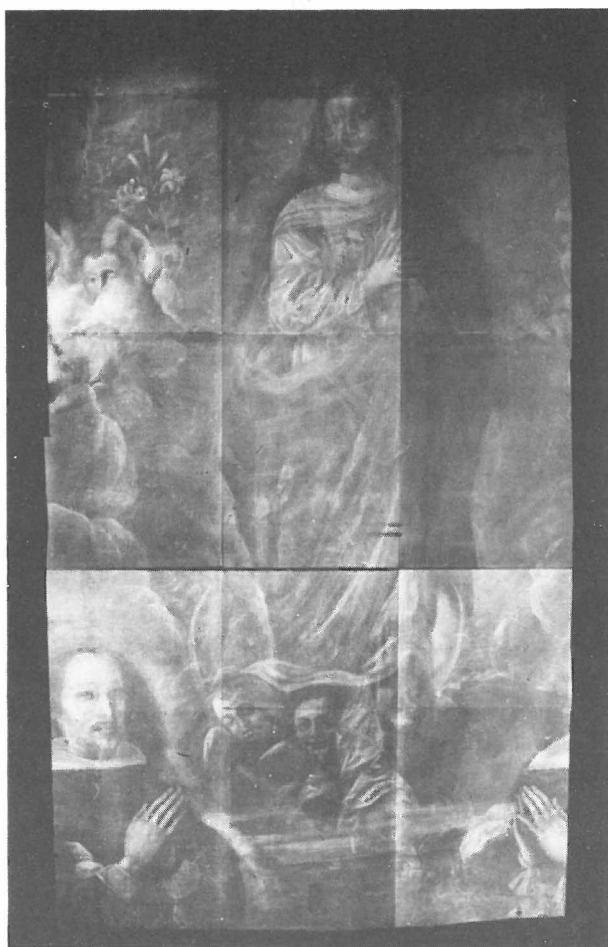
A partir de los análisis estilísticos de la obra este lienzo es considerado en el Museo como obra perteneciente al genial artista granadino Alonso Cano. No cabe duda que el estilo del cuadro está ligado al del Racionero, pero entre los principales especialistas que lo han investigado se ha planteado una falta de unanimidad en la atribución exacta, que podemos resumir en dos posturas: la primera que incluye la obra en la de este maestro, y la segunda que pone en tela de juicio la paternidad de Alonso Cano y plantea el cuadro como obra de escuela.

La primera es la mantenida esencialmente en los catálogos y guías que existen sobre el museo,<sup>9</sup> fortalecida por los diferentes catálogos de exposición a los que ha sido presentada, así como los estudios sobre el artista de estas mismas exposiciones.<sup>10</sup>

La segunda es apoyada por los dos trabajos monográficos que existen sobre Alonso Cano: El estudio del inglés H.E. Wethey, considerado por otros estudiosos excesivamente hipercrítico,<sup>11</sup> que incluye la obra en el catálogo de dudosas,<sup>12</sup> y el trabajo de Martínez Chumillas que nos dice textualmente: “en el Museo Provincial de Granada existe un lienzo de la Inmaculada Concepción muy dentro del estilo de Cano... que ha estado siempre atribuido al Racionero, justificado por la extraordinaria semejanza que tiene con el de la Sacristía de la catedral... no obstante... se observan características que denotan la paternidad de alguno de sus discípulos”.<sup>13</sup> Ambos especialistas apuntan la autoría de la obra hacia otro artista estrechamente ligado a él, por ser uno de sus más destacados discípulos: Juan de Sevilla. Según Wethey “no hay duda de que la Purísima del Museo provincial de Granada y otra de la Colección Cook de Londres son obras de Sevilla y no de Cano”.<sup>14</sup> En palabras de Martínez Chumillas el autor es “más bien Juan de Sevilla, de quien el dibujo de la Colección Cardenera supone un fiel boceto para dicha obra”.<sup>15</sup>

## ESTUDIO RADIOGRÁFICO DE LA INMACULADA

La presencia de unos posibles donantes en los ángulos inferiores de la Inmaculada, como dijimos levemente observables con luz visible, nos indujo a aplicar un estudio radiográfico, que penetrando tras las



Radiografía de La Inmaculada.

primeras capas de pintura, nos permitiese tener una visión más completa de las capas subyacentes. Los resultados fueron un éxito ya que no sólo nos ofrecieron con toda riqueza de detalles un ejemplo de la retratística española del siglo XVII, sino que nos mostraron la presencia de otra composición de una gran homogeneidad y mayor densidad radiográfica que la actual, composición completa y perfectamente acabada, que nos hacía pensar que no fuese un primer tiempo de ejecución de la obra superior. Esta nueva obra está centrada por la figura de otra Inmaculada, con los donantes a los pies y rodeada de ángeles. El esquema seguido en ambas es por tanto muy parecido, diferenciándose esencialmente en el estilo con que fueron pintadas.

Fijándonos en esta nueva imagen podemos señalar que tanto la Virgen como los donantes ofrecen claras referencias sevillanas.

La Purísima es de una fisonomía menos airosa y esbelta que la superpuesta, de cabellos que caen por la espalda abiertos y flotantes,<sup>16</sup> rostro mucho más realista, grueso, envejecido, de mirada fija, manos recogidas, unidas hacia arriba, que imprimen al gesto general una menor inclinación, tres querubines a los pies y media luna con las puntas hacia arriba como aparece frecuentemente en obras de Murillo.<sup>17</sup> El paisaje lauretano en el celaje queda presente en la figura de un angelito (superpuesto a otro de la segunda composición) que lleva en la mano una azucena, símbolo de pureza, y flor muy representada en la escuela sevillana. A los pies, de los tradicionales atributos terrestres,<sup>18</sup> aparecen dos barquitos, navegando en una amplia enseada entre los donantes. El manto se plantea como un problema pues se observa una banda horizontal sobre los querubines que se adentra en las nubes sin sentido y que podría ser el borde del mismo, pensando, que los contornos actualmente visibles (típicos de las Inmaculadas canescas frente al dinámico vuelo de los ropajes de la escuela sevillana) fueran los de la primera obra, a los que se adapta perfectamente, y la segunda tuviera otros no visibles por la densidad de las capas superiores. Las radiografías mostraron también dos figuras de medio cuerpo, con las manos unidas delante del pecho, rostros de gran personalidad, aunque con poco tratamiento del volumen, de perfiladas siluetas y marcados ángulos en arista. El estudio de los trajes<sup>19</sup> nos indica que ambos pueden ser representantes de la moda de mediados del siglo XVII.

En definitiva las radiografías ponen de manifiesto una ejecución cuidada en todos los detalles, de gran seguridad y perfectamente acabada.

Estos datos permiten elevar la teoría<sup>20</sup> de la reutilización de este lienzo de mediados del siglo XVII, posiblemente de un pintor de la escuela sevillana, para la realización de la obra en la actualidad visible. Lógicamente el segundo cuadro debe ser una obra muy tardía del siglo XVII e incluso de principios del XVIII<sup>21</sup> que se adapta más al modelo aceptado por la escuela granadina atraída por el “color y la tipificación”<sup>22</sup> hasta el agotamiento.

Este planteamiento vendría a intervenir en la polémica abierta acerca de la autoría del cuadro apoyando la postura según la cual el lienzo no es obra de Alonso Cano sino de su discípulo Juan de Sevilla (1643-1695) más cercano en su realización pictórica a las fechas indicadas, y cuyo estilo y producción están aún en relativa oscuridad, falto de un estudio que los aquilate.

## NOTAS

1. El acercamiento a esta metodología, origen, fundamentos y límites es el objetivo prioritario de licenciatura que hemos realizado bajo la dirección del profesor don Antonio Moreno Garrido. Como ejemplos prácticos nos hemos propuesto estudiar dos obras del Museo de Bellas Artes de Granada: Una Santa Cena, anónimo del siglo XVI y la Inmaculada atribuida a Alonso Cano.

2. Consideramos este estudio como un nivel de aproximación básico que adolece de la penetración que ofrecen técnicas más sofisticadas fuera de nuestro alcance.

3. Azcárate, J.M.: *Descripción de la Inmaculada de la parroquia alavesa de Berantevilla*. Diputación Foral de Álava, 1963, pág. 11.

4. Pacheco, F.: *Arte de la pintura...* Madrid, Galiano, 1865, pág. 190-2.

4. Pacheco, F.: Opus cit. pág. 190.

## APORTACION DE LA METODOLOGIA FISICO-QUIMICA AL ESTUDIO DE LA INMACULADA

5. Trens, M.: *Maria. Iconográfica de la Virgen en el arte español*. Barcelona. Plus Ultra, 1946, pág. 171.
6. Gómez Moreno, M.E.: *Alonso Cano. Estudio y catálogo de la exposición celebrada en junio de 1954*. Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1954, pág. 30.
7. Este fenómeno es llamado pentimento.
8. La hipótesis se analizará posteriormente a través de los métodos analíticos.
9. Ver Orozco Díaz, E.: *Guía del museo provincial de Bellas Artes de Granada*. Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1966, pág. 56.  
–Gómez-Moreno, M.: *Guía de Granada*. Granada, Indalecio Ventura, 1892, pág. 187 ó el *Catálogo del Museo de pintura y escultura de Granada*. Granada, sin publicar, 1899.
10. Esencialmente son dos las exposiciones: la de 1954 Gómez Moreno, M.E. opus cit. pág. 62, con el número 37 del catálogo, y la de 1968 *Centenario de la muerte de Alonso Cano, Catálogo de exposición*. Madrid, Ciencia, 1969, pág. 65 con el número 43.
11. Ver Camón Aznar: *Los estilos de Alonso Cano* en Coloquios sobre Alonso Cano y el Barroco español. Opus cit. pág. 9-27.
12. Wethey, H.E.: *Alonso Cano pintor, escultor y arquitecto*. Madrid, Alianza forma 1983, pág. 153.
13. Martínez Chumillas, M.: *Alonso Cano. Estudio monográfico de la obra del Insigne Racionero que fue de la Catedral de Granada*. Madrid, Gráficas Carlos Jaime, 1949, pág. 210.
14. Wethey, H.E.: *Discípulos granadinos de Alonso Cano*. Madrid, archivo español de arte XXVII, 1965, pág. 25.
15. Martínez Chumillas, M.: Opus cit. pág. 211.
16. En oposición al tipo canesco de cabello desdoblado en dos mechones que caen pegados sobre los hombros.
17. Ejemplo de ello es la Inmaculada del Escorial de este pintor.
18. La representación de los atributos en la línea de tierra no es muy frecuente en la escuela granadina, así como en la sevillana salvando la obra de Roelas.
19. Von Boehn, M.: *La moda. Historia del traje en Europa. siglo XVII*. Barcelona, Salvat, 1928, pág. 83 y ss.
20. Esta hipótesis ha sido confirmada a través del estudio estratigráfico de la pintura con “láminas delgadas”.
21. Hemos podido observar como el craquelado en forma de tela de araña que presenta la Inmaculada es típico de las obras de finales del siglo XVII y XVIII, hecho que señalan todos los expertos.
22. Orozco Díaz, E.: *P. Atanasio Bocanegra*. Granada Secretariado de la Facultad de Letras, 1957, pág. 4-13.